

Theodor Adorno

Televisión y cultura de masas

Introducción

El efecto de la televisión no puede enunciarse debidamente en términos de éxito o fracaso, gusto o rechazo, aprobación o desaprobación. Más bien se debería hacer una tentativa, con ayuda de categorías de la psicología profunda y de un conocimiento previo de los medios para las masas, por concretar cierto número de conceptos teóricos mediante los cuales podría estudiarse el efecto potencial de la televisión, su influencia en diversas capas de la personalidad del espectador.

Parece oportuno indagar sistemáticamente los estímulos socio-psicológicos que son típicos del material televisado tanto en un nivel descriptivo como en un nivel psicodinámico, analizar sus supuestos previos así como su pauta total y evaluar el efecto que es posible que produzcan. Cabe esperar que, en última instancia, este procedimiento traiga a luz una serie de recomendaciones sobre el modo de tratar estos estímulos a fin de producir el efecto más conveniente de la televisión. Al revelar las implicaciones socio-psicológicas y los mecanismos de la televisión, que a menudo actúan con el disfraz de un falso realismo, no sólo podrán mejorarse los programas sino que también -y esto es tal vez más importante- podrá sensibilizarse al público en cuanto el efecto inicuo de algunos de estos mecanismos.

No nos compete la efectividad de uno u otro programa específico, nuestro tema es la naturaleza de la televisión actual y su repertorio de imágenes. No obstante lo cual nuestro enfoque es práctico. Es necesario que las conclusiones estén tan próximas al material y que reposen sobre una base tan sólida de experiencia que se las pueda traducir en recomendaciones precisas y hacerlas convincentemente claras para grandes públicos.

El mejoramiento de la televisión no es concebido primordialmente en un nivel artístico, puramente estético, extraño a las costumbres vigentes. Esto no significa que de entrada aceptemos ingenuamente la dicotomía entre arte autónomo y medios para las masas. Como todos sabemos, la relación entre ellos es sumamente compleja. La rígida división actual entre lo que suele llamarse arte "melenudo" y arte "de pelo corto" es producto de una prolongada evolución histórica. Sería romántico suponer que antes el arte fue puro del todo, que el artista creador sólo pensaba en términos de la coherencia interna de su obra, sin considerar su efecto sobre los espectadores. En especial, el arte del teatro no puede separarse de la reacción del auditorio. A la inversa, vestigios de la pretensión estética de ser algo autónomo, un mundo por sí solo, perduran incluso dentro de los productos más triviales de la cultura de masas. En realidad, la actual división rígida del arte en aspectos autónomos y comerciales es en buena medida, por su parte, una función de la comercialización. Se hace difícil pensar que el lema de *l'art pour l'art* fuera por azar acuñado en el París de la primera mitad del siglo XIX, o sea, cuando la literatura se convirtió por primera vez realmente en un negocio en gran escala. Muchos de los productos culturales que llevan la marca anticomercial de "arte por el arte" presentan huellas de comercialismo por la atención que prestan al elemento sensacional o por la ostentación de riqueza material y estímulos sensoriales a expensas de la significación de la obra. Esta tendencia era pronunciada en el teatro neorromántico de las primeras décadas de nuestro siglo.

La cultura popular más antigua y la reciente

A fin de hacer justicia a todas las complejidades de esta índole es necesario un examen mucho más atento de los antecedentes y el desarrollo de los modernos medios para las masas que el que conoce la investigación sobre comunicaciones, la cual por lo general se limita a las condiciones actuales. Sería necesario establecer qué tiene en común la producción de la industria cultural contemporánea con las

formas de arte popular o "inferior" de otros tiempos, así como lo que tiene en común con el arte autónomo y en qué consisten las diferencias. Baste señalar aquí que los arquetipos de la actual cultura popular quedaron establecidos relativamente temprano en el desarrollo de la sociedad de clase media: hacia fines del siglo XVII y comienzos del siglo XVIII en Inglaterra. Conforme a los estudios del sociólogo inglés Ian Watt[1], las novelas inglesas de ese período, en especial, las obras de Defoe y Richardson, señalaron el comienzo de una actitud ante la producción literaria que conscientemente creó, sirvió y por último controló un "mercado". Hoy, la producción comercial de artículos de consumo culturales se ha vuelto aerodinámica y coincidentemente ha aumentado la influencia de la cultura popular sobre el individuo. Este proceso no ha quedado limitado a la cantidad sino que ha dado lugar a nuevas cualidades. En tanto que la cultura popular reciente ha absorbido todos los elementos y en particular todas las "prohibiciones" de su predecesora, difiere de ésta decisivamente en la medida en que se ha desarrollado en un sistema. Así, la cultura popular ya no está limitada a ciertas formas como la novela o la música bailable, puesto que se ha apoderado de todos los medios de expresión artística. La estructura y el significado de estas formas presenta un asombroso paralelismo, incluso cuando parecen tener poco en común en la superficie (por ejemplo, en el caso del "jazz" y las novelas policiales). Su producción ha aumentado de modo tal que se ha hecho casi imposible eludirlas; e incluso aquellos que antes se mantenían ajenos a la cultura popular -la población rural, por una parte, y los sectores muy cultivados, por la otra- ya están de algún modo afectados. Cuanto más se expande el sistema de "comercialización" de la cultura, más se tiende asimismo a asimilar el arte "serio" del pasado mediante la adaptación de este arte a los propios requisitos del sistema. El control es tan amplio que cualquier violación de sus reglas es estigmatizada a priori como "pedantería" y tiene pocas posibilidades de llegar al grueso de la población. El esfuerzo concertado del sistema tiene como consecuencia lo que se podría denominar la ideología predominante de nuestra época.

Hay, por cierto, muchos cambios típicos dentro de la pauta de hoy; por ejemplo, antes se presentaba a los hombres como eróticamente agresivos y a las mujeres, ala defensiva, en tanto que esta imagen ha sido en buena medida invertida en la actual cultura de masas, según lo han destacado en especial Wolfenstein y Leites. [2] Sin embargo, más importancia tiene el hecho de que la pauta misma, vagamente perceptible en las antiguas novelas y fundamentalmente conservada hoy, se encuentra, a esta altura, congelada y uniformada. Por sobre todo, esta rígida institucionalización transforma la moderna cultura de masas en un medio formidable de control psicológico. El carácter reiterativo, de ser siempre lo mismo, y la ubicuidad de la moderna cultura de masas tiende a favorecer las reacciones automatizadas y a debilitar las fuerzas de resistencia individual.

Cuando el periodista Defoe y el impresor Richardson calculaban el efecto de sus mercancías sobre el público, tenían que conjeturar, que atenerse a sus "pálpitos" y en razón de esto subsistía cierta latitud para desarrollar desviaciones. En la actualidad, estas desviaciones han quedado reducidas a una suerte de elección múltiple entre muy pocas alternativas. Lo siguiente puede servir de ejemplo. Se suponía que las novelas populares o semipopulares de la primera mitad del siglo XIX, publicadas en grandes tirajes y para satisfacer el consumo de masas, provocaban tensión en el lector. Si bien en general se adoptaban las providencias necesarias para que el bien triunfara sobre el mal, las tramas laberínticas e interminables casi no les permitían a los lectores de Sue y Dumas tener conciencia constantemente de la moraleja. Los lectores podían esperar que ocurriera cualquier cosa. Esto ya no es válido. Todo espectador de una historia de detectives televisada sabe con absoluta certeza cómo va a terminar. La tensión sólo se mantiene superficialmente y es poco probable que tenga todavía un efecto importante. Este anhelo de "sentirse sobre terreno seguro" -que refleja una necesidad infantil de protección más que el deseo de estremecerse- es satisfecho comercialmente. El elemento excitante sólo es conservado de los dientes para

afuera. Estos cambios coinciden con el cambio potencial de una sociedad libremente competitiva a una sociedad virtualmente "cerrada" en la que uno quiere ser admitido o de la que uno teme ser rechazado. De algún modo, todo se presenta "predestinado".

La fuerza creciente de la moderna cultura de masas es realzada más aun por las modificaciones de la estructura sociológica del auditorio.. La antigua elite culta ya no existe; sólo en parte la "*intelligentzia*" contemporánea corresponde a ella. Al mismo tiempo, enormes estratos de la población que antes no tenían contacto con el arte se han convertido en "consumidores" culturales. Los públicos actuales, si bien probablemente son menos capaces de la sublimación artística generada por la tradición, se han vuelto más listos en cuanto a sus exigencias de perfección técnica y de exactitud en la información, así como en su deseo de "servicios"; y han adquirido una mayor convicción en cuanto al poder potencial de los consumidores sobre los productores, sin que importe que este poder sea esgrimido realmente.

También puede ejemplificarse cómo los cambios experimentados en el seno del público han influido sobre el significado de la cultura popular. El elemento de la internalización desempeñaba un papel decisivo en las primitivas novelas populares puritanas del tipo de las de Richardson. Este elemento ya no predomina, pues se basaba en el papel fundamental de la "interioridad" tanto en el protestantismo inicial como en la más primitiva sociedad de clase media. A medida que la profunda influencia de los postulados básicos del puritanismo ha disminuido paulatinamente, la pauta se ha vuelto cada vez más opuesta al "introvertido". Tal como lo dice Riesman: "... La conformidad de anteriores generaciones de norteamericanos del tipo que denomino "intra-dirigidos" estaba asegurada principalmente por su internalización de la autoridad adulta. El actual norteamericano urbano de clase media, el "alter-dirigido", es, a diferencia del anterior, más el producto de sus pares en un sentido caracterológico; esto es, en términos sociológicos, de sus "grupos pares", los otros chicos en la escuela o en la manzana.[3]

Esto se refleja en la cultura popular. El acento en la interioridad, en los conflictos interiores y la ambivalencia psicológica (que desempeña un papel tan importante en las primeras novelas populares y de las que depende su originalidad) ha cedido su puesto a una caracterización no problemática, estereotipada. Pero el código de decoro que rige los conflictos interiores de las Pamelas, Clarisas y Lovelaces perdura casi literalmente intacto.[4] La "ontología" de la clase media se conserva en una forma casi fosilizada, pero está cercenada de la mentalidad de las clases medias. Al ser superpuesta a seres con cuyas condiciones de vida y con cuya estructura mental ya no está en armonía, esta ontología de la clase media asume un carácter cada vez más autoritario y al mismo tiempo vacuo.

Se evita la explícita "ingenuidad" de la cultura popular más antigua. La cultura de masas, aunque no sea refinada, debe por lo menos estar al día -es decir, ser "realista" o darse humos de serlo- a fin de satisfacer las previsiones de un público que se supone desilusionado, astuto y curtido. Las exigencias de la clase media ligadas con la internalización -como ser la concentración, el esfuerzo intelectual y la erudición- tienen que ser aliviadas constantemente. Esto no sólo es válido en el caso de Estados Unidos, donde los recuerdos históricos son más escasos que en Europa; se trata de un fenómeno universal, también válido para Inglaterra y la parte continental de Europa.[5]

Sin embargo, este aparente progreso de la ilustración tiene un contrapeso excesivo en ciertos rasgos retrógrados. La anterior cultura popular mantenía cierto equilibrio entre su ideología social y las condiciones sociales concretas en que vivían sus consumidores. Probablemente, esto contribuyó a mantener más impreciso que hoy el límite entre el arte popular y el arte serio en el siglo XVIII. El abate Prévost fue uno de los padres fundadores de la literatura popular francesa; pero su *Manon Lescaut* está absolutamente exenta de clisés, vulgaridades

artísticas y efectos deliberados. Del mismo modo, años después y siempre dentro del siglo XVIII, la *Zauberfloete* de Mozart estableció un equilibrio entre el estilo "elevado" y el popular que es casi inconcebible hoy.

La maldición de la actual cultura de masas parece ser su adhesión a la ideología casi intacta de la primitiva sociedad de clase media, en tanto que las vidas de sus consumidores están completamente fuera de tono con esa ideología. He aquí tal vez lo que explica el vacío entre el "mensaje" explícito y el culto en el arte popular contemporáneo. Aunque en el nivel explícito se promulgan los valores tradicionales de la sociedad puritana inglesa de clase media, el mensaje oculto se dirige a un ánimo que ya no está obligado por estos valores. Más bien, el ánimo de hoy transforma los valores tradicionales en las normas de una estructura social cada vez más jerárquica y autoritaria. Incluso aquí hay que admitir que también en la ideología anterior estaban presentes elementos autoritarios que, por supuesto, nunca expresaban del todo la verdad. Pero el "mensaje" de adaptación y de obediencia irreflexiva parece dominar hoy e invadirlo todo. Debe examinarse cuidadosamente si los valores mantenidos y que proceden de ideas religiosas adquieren un significado diferente cuando se los separa de su raíz. Por ejemplo, el concepto de la "pureza" (le las mujeres es uno de los elementos invariables de la cultura popular. En la fase primitiva, este concepto es tratado en términos de un conflicto interior entre la concupiscencia y el ideal cristiano internalizado (le castidad, en tanto que en la actual cultura popular se lo postula dogmáticamente como un valor *per se*. Por otra parte, incluso los rudimentos de esta pauta son visibles en producciones como Pamela. Sin embargo, en tal nivel aparece un subproducto; en tanto que en la actual cultura popular la idea de que sólo la "buena chica" se casa y que debe casarse a cualquier precio ha llegado a ser aceptada ya antes (le que los conflictos de Richardson empiecen).[6]

Cuanto más inarticulado y difuso parece ser el público de los actuales medios para las masas, más tienden a lograr su "integración" los medios para las masas. Los ideales de conformidad y concensionalismo eran inherentes alas novelas populares desde el comienzo mismo. Ahora, empero, estos ideales han sido traducidos en prescripciones bastante claras sobre lo que hay que hacer y lo que no hay que hacer. El desenlace de los conflictos está preestablecido y todos los conflictos son puro simulacro. La sociedad es siempre la que sale ganando y el individuo es tan sólo un títere manipulado a través de normas sociales. A la verdad, los conflictos ole tipo decimonónico -como ser las mujeres que se escapaban de sus maridos, la mediocridad de la vida provinciana y la rutina- se encuentran a menudo en los cuentos que actualmente publican las revistas. Sin embargo, con una regularidad que desafía las posibilidades de un tratamiento cuantitativo, se deciden estos conflictos en favor de las mismísimas condiciones de las que querían liberarse esas mujeres. Los cuentos enseñan a sus lectoras que hay que ser "realistas", que hay que desecharlas nociones románticas, que hay que adaptarse a cualquier precio y que no puede esperarse nada más de individuo alguno. l ;1 perenne conflicto de clase media entre la individualidad y la sociedad ha quedado reducido a un recuerdo indistinto y el mensaje es invariablemente el de identificación con el status quo. Tampoco este tema es nuevo, pero su indefectible universalidad le confiere un significado absolutamente diferente. La reiteración constante de valores convencionales parece significar que estos valores han perdido su sustancia y que se teme que la gente siga realmente sus impulsos instintivos y sus comprobaciones conscientes a menos que se les asegure constantemente desde afuera, que no deben preceder así. Cuanto menos es creído realmente el mensaje y cuanto menos está en armonía con la existencia concreta de los espectadores, tanto más se lo mantiene en la cultura moderna. Cabe reflexionar sobre si una inevitable hipocresía es concomitante con el afán punitivo y con la dureza sádica.

La estructura de múltiples estratos

Un enfoque psicológico-profundo de la televisión tiene que concentrarse en su estructura de múltiples estratos. Los medios para las masas no son tan sólo la suma total de las acciones que representan o de los mensajes que se irradian desde esas acciones. Los medios para las masas constan asimismo de diversos estratos de significados, superpuestos los unos a los otros y todos los cuales contribuyen al efecto. Ciertamente es que debido a su naturaleza calculadora estos productos racionalizados parecen ser más nítidos en sus mensajes que las auténticas obras de arte, las cuales no pueden ser reducidas a uno u otro "mensaje" inconfundible. Pero el legado del significado polimorfo ha sido usurpado por la industria cultural en la medida en que lo que trasmite se organiza por su parte con el objeto de dominar el ánimo de los espectadores en diversos niveles psicológicos a la vez. A decir verdad, el mensaje oculto pueda ser más importante que el mensaje explícito, ya que el primero eludirá los controles de la conciencia, no se lo "verá al través", no será esquivado por la resistencia a las ventas y, en cambio, es posible que se hunda en la mente del espectador.

Posiblemente, los diversos niveles que hay en los medios para las masas implican todos los mecanismos de conciencia e inconsciente en que insiste el psicoanálisis. La diferencia entre el contenido superficial, el mensaje explícito del material televisado y su significado oculto es en general marcado y más bien nítido. La rígida superposición de diversos estratos es probablemente uno de los rasgos en virtud de los cuales los medios para las masas son diferenciables de los productos integrados del arte autónomo, en el que los diversos estratos están fusionados de un modo mucho más cabal. El efecto pleno del material sobre el espectador no puede ser estudiado sin prestar atención al significado oculto conjuntamente con el significado explícito y es precisamente la interacción de diversos estratos lo que hasta ahora se ha descuidado y lo que constituirá el centro de nuestra atención. Esto está en armonía con el supuesto, compartido por gran número de especialistas en las ciencias sociales, según el cual ciertas tendencias políticas y sociales de nuestra época, en particular aquellas de naturaleza totalitaria, se nutren en buena medida de motivaciones irracionales y a menudo inconscientes. Resulta difícil predecir si el mensaje consciente o el mensaje inconsciente de nuestro material es el más importante y esto sólo puede evaluarse después de un cuidadoso análisis. Reconocemos, empero, que el mensaje explícito puede ser interpretado con más eficacia a la luz de la psicodinámica -es decir, en su relación con impulsos instintivos así como con el control- que si se considera este mensaje explícito en forma ingenua y se hace caso omiso de sus implicaciones y supuestos previos.

En la práctica se verá que la relación entre el mensaje explícito y el mensaje oculto es sumamente compleja. Así, el mensaje oculto tiende a menudo a reforzar actitudes convencionalmente rígidas y "pseudo-realistas", análogas a las ideas aceptadas que propaga en forma más racionalista el mensaje superficial. Y a la inversa, se permite que cierto número de gratificaciones reprimidas que desempeñan un papel importante en el nivel oculto se manifiesten en la superficie en forma de chistes, observaciones de subido tono, situaciones sugestivas y otros artificios semejantes. Sin embargo, toda esta interacción de diversos niveles apunta en una dirección definida: la tendencia a canalizar la reacción del público. Esto concuerda con la sospecha tan difundida, si bien difícil de corroborar mediante datos precisos, de que en la actualidad la mayoría de los programas de televisión se propone producir, o por lo menos reproducir, las mismas notas de presunción, pasividad intelectual y credulidad que parecen ajustarse a los credos totalitarios, por más que el mensaje superficial explícito de los programas televisados sea antitotalitario.

Con los medios de la psicología moderna trataremos de determinar los requisitos previos y primordiales para programas que susciten reacciones maduras y responsables; de programas que impliquen no sólo por su contenido sino por el modo mismo en que las cosas son consideradas la idea de individuos autónomos en

una sociedad democrática libre. Nos damos cuenta con toda claridad de que cualquier definición de un individuo de esta naturaleza será peligrosa; pero sabemos muy bien cómo no debe ser un ser humano que merezca la designación de "individuo autónomo". Y este "no" constituye el punto central de nuestra consideración. Cuando hablemos de la estructura de múltiples estratos de los programas de televisión, pensamos en diversos estratos superpuestos de grados diferentes de explicitud u ocultamiento que son utilizados por la cultura de masas como un medio tecnológico para "manipular" el auditorio. Esto fue expresado muy acertadamente por Leo Lowenthal cuando acuñó la expresión "psicoanálisis al revés". Con lo cual se está diciendo que de algún modo el concepto psicoanalítico de una personalidad de múltiples estratos ha sido tomado en préstamo por la industria cultural y que el concepto es utilizado a fin de atrapar al consumidor tan cabalmente cuanto sea posible y a fin de ponerlo psicodinámicamente al servicio de efectos premeditados. Se lleva a cabo una nítida división en gratificaciones permitidas, gratificaciones prohibidas y repetición de las gratificaciones prohibidas, en una forma algo modificada y desviada.

Para aclarar el concepto de la estructura de múltiples estratos consideremos el siguiente ejemplo: la heroína de una comedia sumamente ligera y traviesa es una joven maestra que no sólo recibe muy poco sueldo sino que también es incesantemente multada por su directora de escuela, personaje caricaturescamente pomposo y autoritario. Debido a esto, la muchacha no tiene el dinero necesario para pagarse sus comidas y de hecho pasa hambre. Las situaciones que se suponen graciosas consisten principalmente en sus tentativas por conseguir que le inviten a comer diversos conocidos suyos, pero regularmente sin éxito. La mención de alimentos y del acto de comer parece producir risa; observación que puede hacerse a menudo y que incita a un estudio por separado.

[7]

Explícitamente, la pieza sólo constituye una diversión ligera que es proporcionada ante todo por las penosas situaciones en que caen constante la heroína y su archienemiga. El libreto no trata de "vender" ninguna idea. El "significado oculto" surge, simplemente, por la forma en que el argumento considera los seres humanos; así, se incita al público a considerar los personajes de la misma manera, sin dejarles darse cuenta de que está presente un adoctrinamiento. El personaje de la maestra mal pagada y maltratada es una tentativa por llegar a una transacción entre: el desdén predominante hacia los intelectuales y el respeto igualmente convencionalizado por la "cultura". La heroína muestra tal superioridad intelectual y un ánimo tan elevado que se incita al público a identificarse con ella y se brinda una compensación por la inferioridad de su posición y la de sus pares en la estructura social. No sólo se supone que el personaje central es una muchacha muy encantadora sino que también esta muchacha hace chistes constantemente. En términos de una pauta establecida de identificación, el guión implica lo siguiente: "Si eres tan divertido, bondadoso, listo y encantador como esta chica, no te importe que te paguen un sueldo de hambre. Puedes hacer frente a tus frustraciones en forma humorística; y la superioridad que te confieren tu ingenio y tu agudeza no sólo te ponen por encima de las privaciones materiales sino que también te ponen por encima del resto de la humanidad". En otras palabras, el guión constituye un procedimiento astuto para fomentar la adaptación a condiciones humillantes, a tal fin presentándolas como objetivamente cómicas y presentando la imagen de una persona que experimenta incluso su propia posición desmedrada como algo cómico, libre de todo resentimiento.

Por supuesto, este mensaje latente no puede ser considerado inconsciente en un sentido psicológico estricto sino, más bien, "callado"; este mensaje sólo está oculto por un estilo que no pretende rozar nada serio y que aspira a ser considerado tan leve como una pluma. No obstante, hasta un entretenimiento de esta naturaleza tiende a establecer pautas para los integrantes del público sin que éstos lo adviertan.

Otra comedia con la misma tesis traca la memoria las tiras cómicas. Una vieja chiflada redacta el testamento de su gato (Mr. Casey) y declara herederas a algunas de las maestras de escuela que figuran en el reparto permanente. Luego se descubre que en realidad la herencia consiste en los mezquinos juguetes del gato. La trama está elaborada de modo tal que cada una de las herederas, al leerse el testamento, se siente tentada a actuar como si hubiera conocido a esa persona (Mr. Casey). El punto culminante es que la propietaria del gato había puesto un billete de cien dólares adentro de cada uno de los juguetes; y las herederas corren hacia el horno incinerador a fin de recuperar su herencia. Al auditorio se le da a entender lo siguiente: "No esperes lo imposible, no sueñes despierto, hay que ser realistas". La denuncia de ese ensueño arquetípico es acentuada por la asociación del deseo de dones inesperados e irracionales con la deshonestidad, la hipocresía y, en general, una actitud exenta de dignidad. Al espectador se le da a entender esto: "Los que se atreven a soñar despiertos, los que esperan que les caiga dinero del cielo y olvidan toda cautela para aceptar un testamento absurdo son al mismo tiempo aquellos de quienes uno podría esperar que fueran capaces de trampear".

A esta altura, tal vez se formulará una objeción: tan siniestro efecto del mensaje oculto de la televisión ¿es conocido por aquellos que controlan, organizan, escriben y dirigen los programas? O bien puede incluso preguntarse el lector si son esos rasgos posibles proyecciones del inconsciente de las propias mentes de los que toman las decisiones, conforme a la muy difundida hipótesis de que las obras de arte pueden ser interpretadas debidamente en términos de proyecciones psicológicas de sus autores. A decir verdad, este tipo de razonamiento es lo que ha dado lugar a que se propusiera la realización de un estudio socio-psicológico especial sobre las personas que deciden las cosas en el campo de la televisión. No creemos que con tal estudio se pueda ir muy lejos. Al concepto de proyección se le ha atribuido excesiva importancia, incluso en el dominio del arte autónomo. Pues si bien las motivaciones de los autores -no cabe duda de ello- entran en sus obras, de ningún modo son tan omnideterminantes como se supone a menudo. No bien un artista se ha planteado su problema, éste adquiere cierta clase de influencia que le es propia; en la mayoría de los casos, tiene que adecuarse a las exigencias objetivas de su producto mucho más que a sus propios impulsos de expresión, cuando traduce su concepción primordial en una realidad artística. Por cierto, estas exigencias objetivas no desempeñan un papel de importancia decisiva en los medios para las masas, en los que se acentúa el efecto sobre el espectador en una forma que excede de lejos todo problema artístico. Sin embargo, aquí el mecanismo total tiende a limitar drásticamente las oportunidades de las proyecciones del artista. Quienes producen el material siguen, a menudo a regañadientes, innumerables exigencias, normas empíricas, pautas establecidas y mecanismos de controles que necesariamente reducen a un mínimo el margen de cualquier clase de auto-expresión artística. El hecho de que la mayor parte de los productos de los medios para las masas no son producidos por un individuo sino mediante una colaboración colectiva -como es el caso de la mayoría de los ejemplos que se ha examinado hasta ahora- es sólo un factor contribuyente a esta condición reinante en general. Estudiar programas de televisión en términos de la psicología de los autores sería casi equivalente a estudiar los autos Ford en términos del psicoanálisis del difunto Mr. Ford.

Presuntuosidad

Los mecanismos psicológicos típicos utilizados por los programas de televisión y los procedimientos por los que son automatizados, funcionan solamente dentro de un pequeño número de puntos de referencia determinados que son válidos en la comunicación por televisión, y el efecto socio-psicológico depende, en gran parte, de ellos. Todos estamos familiarizados con la división del contenido de los programas de televisión en diversas clases, como ser comedias livianas, historias de vaqueros, historias de detectives, piezas a las que se las llama "sofisticadas" y otras más. Estos tipos se han consolidado en fórmulas que, hasta cierto punto,

preestablecen la pauta actitudinal del espectador ya antes de que éste se vea confrontado con uno u otro contenido específico y que en gran parte determina el modo de que un contenido específico es percibido.

No basta, por lo tanto, para comprender la televisión con destacar las implicaciones de diversos programas y tipos de programas. Es necesario llevar a cabo un examen de los supuestos previos conforme a los cuales funcionan las implicaciones ya antes de que se haya dicho una sola palabra. De suma importancia es el hecho de que la tipificación de los programas ha ido tan lejos que el espectador se acerca a uno u otro con una pauta establecida de previsiones antes de hallarse frente al programa mismo; exactamente en la misma forma en que el radioescucha al que le llega el comienzo del concierto para piano de Tchaikowsky se dice "¡Hola, he aquí música seria!", o cuando escucha música de órgano reacciona en forma igualmente automática con un "¡Hola, he aquí algo religioso!". Estos efectos de halo de experiencias previas pueden ser psicológicamente tan importantes como las implicaciones de los propios fenómenos para los que han preparado el escenario; y, por lo tanto, estos supuestos previos deben ser considerados con igual atención.

Cuando un programa de televisión lleva como título "El infierno de Dante", cuando la primera toma es la de un club nocturno de este nombre y cuando encontramos acodado contra la barra a un hombre con el sombrero puesto y a cierta distancia de él a una mujer de mirada triste y muy pintarrajeada que pide otra copa, tenemos casi la certeza de que pronto va a cometerse un crimen. La situación aparentemente individualizada sólo actúa en realidad como una señal que orienta nuestras previsiones en una dirección precisa. Si nunca hubiéramos visto otro programa que "El infierno de Dante", probablemente no estaríamos seguros de lo que va a ocurrir; pero, en los hechos, concretamente se nos da a entender mediante recursos sutiles (y otros no son tan sutiles) que se trata de una historia de crímenes, que tenemos derecho a esperar algunos actos de violencia siniestros y probablemente horribles y sádicos, que el héroe se salvará de una situación de la que apenas cabe esperar que se salve, que la mujer que está sentada en el taburete junto a la barra no es, probablemente, el delincuente principal pero que es posible que pierda su vida como hembra de un pistolero, etc., etc. Sin embargo, este condicionamiento a estas pautas universales, apenas si se detiene en el estudio de televisión.

La manera en que se hace que el espectador considere cosas aparentemente corrientes, como ser un club nocturno, y en que se hace que interprete escenarios de su vida diaria como lugares sospechosos donde pueden cometerse crímenes, induce al espectador a contemplar la vida misma como si ella y sus conflictos pudieran en general ser interpretadas en tales términos.^[8] Parece bastante convincente la preposición según la cual esto puede ser el núcleo de verdad en los anticuados argumentos contra todo tipo de medios para las masas porque incitan al auditorio a la criminalidad. El hecho decisivo es que esta atmósfera de normalidad del crimen, su presentación en términos de una previsión promedio basada en situaciones de la vida, no se expresa nunca con toda claridad pero está establecida por la apabullante riqueza de material. Puede afectar a determinados grupos de espectadores más profundamente que la moraleja explícita del crimen y el castigo que por lo regular se saca de esos programas. Lo que cuenta no es la importancia del crimen como expresión simbólica de impulsos sexuales o agresivos que de otro modo están controlados, sino la confusión de este simbolismo con un realismo mantenido pedantesca y pedantescamente en todos los casos de percepción sensorial directa. Así, la vida empírica queda embebida de una suerte de significado que excluye la experiencia adecuada, por más que obstinadamente se trate de reforzar la apariencia de tal "realismo". Esto influye sobre la función social y psicológica del teatro.

Resulta difícil establecer si los espectadores de la tragedia griega experimentaban realmente la catarsis que describió Aristóteles; en realidad, esta teoría, desarrollada cuando ya había pasado la época de la tragedia, parece haber sido una racionalización en sí misma, un intento por exponer el propósito de la tragedia en términos pragmáticos, cuasi científicos. Sea como sea, parece bastante seguro que quienes asistían a la representación de la *Orestíada* de Esquilo o del *Edipo* de Sófocles no tendían a traducir estas tragedias (cuyo tema era conocido de todos y el interés en las cuales se centraba en el tratamiento artístico) directamente en términos de vida cotidiana. Ese auditorio no esperaba que a la vuelta de la esquina, en Atenas, ocurrieran cosas análogas. A decir verdad, el pseudo-realismo permite la identificación directa y sumamente primitiva alcanzada por la cultura popular; y presenta una fachada de edificios, habitaciones, vestidos y caras triviales como si constituyeran la promesa de que algo emocionante y estremecedor puede tener lugar en cualquier momento.

Con el objeto de establecer este marco de referencias socio-psicológico sería necesarios seguir sistemáticamente categorías -como ser la normalidad del delito o el pseudo-realismo y muchas otras- a fin de determinar su unidad estructural y de interpretar artificios, símbolos y clisés específicos en relación con este contexto. En esta etapa, es nuestra hipótesis que los contextos y los artificios particulares tenderán en la misma dirección.

Sólo contra telones psicológicos como el del pseudo-realismo y contra supuestos implícitos como el de la normalidad del delito pueden interpretarse los clisés específicos de las piezas de televisión. La misma uniformación que indican los contextos estables produce automáticamente una serie de clisés. Asimismo, la tecnología de la producción para la televisión hace casi inevitable el clisé. El poco tiempo con que se cuenta para la preparación de los guiones y el enorme material que hay que producir continuamente exige el establecimiento de ciertas fórmulas. Por otra parte, en piezas que sólo duran entre un cuarto de hora y media hora parece inevitable que crudamente se indique mediante luces rojas y verdes cuál es la clase de persona que se le presenta al auditorio. No nos interesa aquí el problema de la existencia del clisé en sí

mismo. Como los clisés constituyen un elemento indispensable de la organización y previsión de la experiencia, que nos impide caer en la desorganización mental y el caos, no hay arte alguno que pueda pasarse absolutamente sin ellos. También aquí lo que nos interesa es el cambio funcional. Cuanto más se cosifican y endurecen los clisés en la actual organización de la industria cultural, tanto menos es probable que las personas cambien sus ideas preconcebidas con el progreso de su experiencia. Más opaca y compleja se vuelve la vida moderna y más se siente tentada la gente a aferrarse desesperadamente a clisés que parecen poner algún orden en lo que de otro modo resulta incomprensible. De este modo los seres humanos no sólo pierden su auténtica capacidad de comprensión de la realidad sino que también, en última instancia, su misma capacidad para experimentar la vida puede embotarse mediante el uso constante de anteojos azules y rosados.

La conversión en clisé

Al ocuparnos de este peligro es posible que no hagamos justicia plenamente al significado de algunos de los clisés sobre los que hay que tratar. No debemos olvidar en ningún momento que todo fenómeno psicodinámico tiene dos caras, a saber, el elemento inconsciente o del Ello y la racionalización. Si bien a este último se lo define psicológicamente como un mecanismo de defensa, es muy posible que encierre una verdad objetiva, no psicológica, que no se puede dejar de lado sencillamente fundándose en la función psicológica de la racionalización. Así, algunos de los mensajes clisés, dirigidos a puntos particularmente débiles en la mentalidad de grandes sectores de la población, pueden resultar perfectamente legítimos. Sin embargo, cabe decir con ecuanimidad que los discutibles beneficios

de las moralejas, como la de que "no se debe ir en pos de un arco iris", quedan ampliamente tapados por la amenaza de inducir a la gente a adoptar simplificaciones mecánicas mediante modos de deformación del mundo que dejan la impresión de que éste puede distribuirse en casilleros preestablecidos.

El ejemplo aquí elegido ha cíe indicar, no obstante, en forma bastante drástica, el peligro de los clisés. Una pieza de televisión relativa a un dictador fascista, una especie de híbrido entre Mussolini y Perón, muestra al dictador en un momento de crisis; y el contenido de la pieza consiste en su colapso interior y exterior. En ningún momento se deja en claro si la causa de su colapso es un levantamiento popular o una rebelión militar. Pero ni esta cuestión ni otra alguna de naturaleza social o política entra en el argumento. El curso de los acontecimientos tiene lugar exclusivamente en un nivel privado. El dictador es simplemente un villano que trata con sadismo a su secretaria y a su "bondadosa y adorable esposa". Su antagonista, que es un general, estuvo antes enamorado de la esposa; y general y esposa se siguen amando, por más que la esposa se mantiene fielmente el lado de su marido. Forzada por la brutalidad del marido, la esposa huye, y es interceptada por el general, quien quiere salvarla. El punto culminante se alcanza cuando los guardias rodean el palacio para proteger a la popular esposa del dictador. No bien se enteran de que ella ha partido, los guardias se marchan; y el dictador, cuyo "yo inflado" explota al mismo tiempo, se rinde. El dictador no es nada más que un mal hombre, pomposo y cobarde. Parece proceder con suma estupidez; no sale a flote nada relativo a la dinámica objetiva de la dictadura. Se crea la impresión de que el totalitarismo surge de desórdenes caracterológicos en políticos ambiciosos y de que es derrocado por la honradez, el coraje y la calidez humana de aquellas figuras con que se supone que se identificará el auditorio. El recurso estándar que se utiliza es el de la personalización espuria de cuestiones objetivas. Los representantes de las ideas atacadas, como sucede aquí en el caso de los fascistas, son presentados como villanos en un ridículo estilo "de capa y espada", en tanto que aquellos que combaten por la "buena causa" son idealizados personalmente. Esto no sólo aleja de toda cuestión social concreta sino que afianza la división del mundo, psicológicamente tan peligrosa, en negro (el grupo de afuera) y blanco (el grupo de adentro). Por cierto, ninguna producción artística puede ocuparse de ideas o credos políticos *in abstracto*, pues tiene que presentarlos en términos de su impacto concreto sobre seres humanos, pese a lo cual sería fútil presentar individuos como meros especímenes de una abstracción, como títeres representativos de una idea. A fin de ocuparse del impacto concreto de los sistemas totalitarios resultaría más recomendable mostrar cómo la vida de gente común es afectada por el terror y la impotencia, en vez de encarar la psicología falseada de los figurones, cuyo rol heroico es calladamente reconocido en semejante tratamiento por más que se los represente como villanos. Al parecer no hay casi otro problema de tanta importancia como un análisis de la pseudo-personalización y sus efectos, el cual no se limita en modo alguno a la televisión.

Si bien la pseudo-personalización denota el modo estereotipado de "considerar las cosas" en la televisión, también debemos destacar determinados clisés en el sentido más estricto. A muchas piezas de televisión se las podría caracterizar mediante este lema: "una chica linda no puede hacer nada malo". La heroína de una comedia liviana es, para emplear la expresión de George Legman, una "heroína puta" (*a bitch heroine*)[9]. Se comporta hacia su padre en una forma increíblemente inhumana y cruel, que sólo levemente se racionaliza como "alegres jugarretas". Pero se la castiga muy ligeramente, en el caso de que se la castigue. A decir verdad, en la vida real las malas acciones son rara vez castigadas, pero esto no puede aplicarse a la televisión. En este caso, quienes desarrollaron el código de producción para el cine parecen estar en lo cierto: lo que cuenta en los medios para las masas no es lo que sucede en la vida real sino, en cambio, los "mensajes" positivos y negativos, las prescripciones y los tabúes que el espectador absorbe por medio de la identificación con el material que está contemplando. El castigo infligido a la bonita heroína sólo satisface nominalmente las exigencias

convencionales de la conciencia moral durante un segundo. Pero se le da a entender al espectador que a la bonita heroína en realidad se le perdona cualquier cosa por el solo hecho de que es bonita.

La actitud en cuestión parece indicar una proclividad universal. En otro sketcht que corresponde a una serie relativa a los cuenteros del tío, la chica atrayente que es activa participante en la pandilla de estafadores no sólo obtiene su libertad provisional tras haber sido condenada a prisión por un largo período sino que también parece tener bastante posibilidades de contraer enlace con su víctima. Por supuesto, su moral sexual es impecable. Se espera que el espectador guste de ella a primera vista, considerándola un personaje pulcro y modesto, y al espectador no hay que desilusionarlo. Si bien queda al descubierto que se trata de una tramposa, hay que restablecer o, mejor dicho, mantener la identificación inicial. El clisé de la buena chica es tan resistente que ni siquiera la prueba de su delincuencia puede destruirlo; y, con mafia o con fuerza, debe ser lo que parece ser. De más está decir que tales modelos psicológicos tienden a confirmar las actitudes de explotación, imposición y agresión en las jovencitas, o sea, esa estructura de carácter que en psicoanálisis se conoce hoy con el nombre de agresividad oral.

A veces se disfrazan estos clisés como rasgos nacionales norteamericanos, como parte del escenario norteamericano en el que la imagen de la chica altanera y egoísta pero irresistible que le saca canas verdes a su pobre papá ha llegado a constituir una institución pública. Este modo de razonar es un insulto al espíritu norteamericano. La publicidad con alta presión y la constante tentativa por popularizar e institucionalizar determinado tipo odioso no hace del tipo un símbolo sagrado del folklore. Muchas consideraciones de naturaleza aparentemente antropológica sólo tienden en la actualidad a velar tendencias objetables, como si fueran de un carácter etnológico, cuasi natural. De paso, es asombroso hasta qué punto el material de la televisión, incluso en un examen superficial, trae a la mente conceptos psicoanalíticos, pero con la particularidad de que se trata de un psicoanálisis al revés. El psicoanálisis ha descrito el síndrome oral que reúne las tendencias antagónicas de rasgos de agresión y dependencia. Este síndrome del carácter está indicado de cerca por la chica bonita que no puede hacer cosas malas y que, si bien es agresiva frente a su padre, lo explota al mismo tiempo, dependiendo tanto de éste cuanto, en el nivel superficial, adopta una actitud de oposición a él. La diferencia entre el sketch y el psicoanálisis consiste sencillamente en que el sketch exalta el mismísimo síndrome que es considerado por el psicoanálisis como un retorno a fases infantiles de desarrollo que el psicoanalista trata de disolver. Queda por verse si algo análogo se aplica igualmente a ciertos tipos de héroes masculinos, en particular al supermacho. Bien podría suceder, asimismo, que el supermacho no pueda hacer daño.

Por último, debemos referirnos a un clisé bastante difundido que, en tanto que se da por sentado en la televisión, resulta más acentuado. Al mismo tiempo, el ejemplo puede servir para mostrar que ciertas interpretaciones psicoanalíticas de clisés culturales no son en realidad demasiado descabelladas; las ideas latentes que el psicoanálisis atribuye a determinados clisés salen a la superficie. Existe una idea muy popular de que el artista no sólo es inadaptado, introvertido y a priori un poco ridículo sino que también es en realidad un "esteta", raquítrico y "afeminado". En otras palabras, el folklore sintético contemporáneo tiende a identificar al artista con el homosexual y a respetar solamente al "hombre de acción" como hombre real, como hombre fuerte. Esta idea se expresa en forma asombrosamente directa en uno de los guiones de comedia que tenemos a nuestra disposición. Retrata a un jovencito que no sólo es el "opio" que aparece tan a menudo en la televisión sino que también es un poeta tímido, retraído y debidamente exento de talento cuyos poemas idiotas son ridiculizados.^[10] Está enamorado de una chica pero es demasiado débil e inseguro para entregarse a los "toqueteos" que ella le sugiere con bastante crudeza; a la chica, por su parte, se la caricaturiza como una cazadora de pantalones. Como ocurre con frecuencia en la cultura de masas, los

roles de los sexos están invertidos: la chica es abiertamente agresiva y el muchacho, absolutamente temeroso de ella, se describe a sí mismo como un ser "manejado por las mujeres" cuando la chica consigue besarlo. Aparecen insinuaciones groseras de homosexualidad, una de las cuales corresponde mencionar: la heroína le dice a su amiguito que otro muchacho está enamorado de alguien y el amiguito le pregunta: "¿De qué está enamorado?". Ella le contesta: "De una chica, por supuesto", y el amiguito le responde: "¿Por qué por supuesto? En otra ocasión fue la tortuga de un vecino y, más todavía, se llamaba Samuelito". Esta interpretación del artista como un ser de innata incompetencia y como descastado social (a través de la insinuación de inversión sexual) es digna de ser examinada.

No pretendemos que los casos y ejemplos particulares ni las teorías según las cuales se los interpreta sean básicamente nuevos. Pero, en vista del problema cultural y pedagógico que presenta la televisión, no pensamos que la novedad de las conclusiones específicas deba constituir una consideración primordial. A través del psicoanálisis sabemos que el razonamiento que termina con un "¡Pero a todo eso ya lo sabemos!", es a menudo una defensa. Se lleva a cabo esta defensa a fin de hacer caso omiso de nociones que en realidad incomodan y que nos hacen la vida más difícil de lo que ya es porque agitan nuestra conciencia moral en momentos en que se supone que gozamos de los "sencillos placeres de la vida". La indagación sobre los problemas de la televisión que aquí hemos señalado y ejemplificado con unos cuantos casos elegidos al azar exige, más que nada, tomar en serio nociones que para la mayor parte de nosotros nos resultan vagamente familiares; y esto se consigue poniendo esas nociones en el contexto y la perspectiva adecuados, y verificándolas con un material apropiado. Proponemos que se concentre la atención en cuestiones de las que tenemos conciencia vagamente, pero también con cierto fastidio, incluso a expensas de que nuestro fastidio aumente mientras avancen más y más sistemáticamente nuestros estudios. El esfuerzo que al respecto se requiere es en sí mismo de naturaleza moral, pues consiste en encarar a sabiendas mecanismos psicológicos que actúan en diversos niveles a fin de no convertirnos en víctimas ciegas y pasivas. Podemos cambiar este medio de vastísimas posibilidades con tal que lo consideremos con el mismo espíritu que, según esperamos, se expresará algún día a través de sus imágenes.

Notas

[1] Adorno se refiere a las investigaciones del profesor Watt que éste reúne en su obra titulada *The Rise of the Novel* (Studies in Defoe, Richardson and Fielding), Chatts & Windus, Londres, 1957 (N. de E.)

[2] En su obra *Movies: A Psy[c]hological Study*, The Free Press, Glencoe 1950 (N. del E.)

[3] David Riesman, *The Lonely Crowd*, New Haven, 1950, p. 5 (Hay traducción castellana: Edit. Paidós, Bs.As. 1964).

[4] La evolución de la ideología del extrovertido también tiene, probablemente, su larga historia, en especial en los tipos más bajos de literatura popular durante el siglo XIX, cuando el código de decoro quedó divorciado de sus raíces religiosas y adquirió por consiguiente, cada vez más, el carácter de un opaco tabú. Parece probable, empero, que a este respecto el triunfo del cine señalará el paso decisivo. La lectura como acto de percepción y aperccepción posiblemente lleva aparejada una determinada clase de internalización; el acto de leer una novela resulta bastante próximo a un monólogo interior. La visualización, en los actuales medios de masas, favorece la externalización. La idea de interioridad, que se conserva aún en la anterior pintura de retratos a través de la expresividad del rostro, cede su puesto a señales ópticas inconfundibles que pueden ser captadas de un vistazo.

Incluso si un personaje en una película o un programa de televisión no es lo que parece ser, su apariencia es tratada en forma tal que no quede duda en cuanto a su verdadera naturaleza. Así, un villano que no es presentado como una bestia debe por lo menos ser "suave", y su melosidad repulsiva y sus pulcros modales indican en forma nada ambigua qué debemos pensar de él.

[5] Cabe observar que la tendencia contra la "erudición" ya estaba presente en el comienzo mismo de la cultura popular, particularmente en Defoe, quien se oponía conscientemente a la literatura erudita de su tiempo y que se ha hecho famoso por haber desdeñado todos los refinamientos de estilo y de construcción artística en favor de una aparente fidelidad a la "vida".

[6] Una de las diferencias significativas parece ser que en el siglo XVIII el propio concepto de cultura popular -que en sí mismo avanzaba hacia una emancipación de la tradición absolutista y semifeudal- tenía un significado progresivo, haciendo hincapié en la autonomía del individuo como ser capaz de adoptar sus propias decisiones. Esto significa, entre otras cosas, que la primitiva literatura popular dejaba espacio para autores que se oponían violentamente a la pauta establecida por Richardson y que, no obstante, obtuvieron su propia popularidad. El caso más destacado de esta índole es el de Fielding, cuya primera novela se inició como una parodia de Richardson. Resultaría interesante comparar la popularidad de Richardson y Fielding en su época. Difícilmente obtuvo Fielding el mismo éxito que Richardson. Pero también resultaría absurdo suponer que la cultura popular de hoy permitiera un equivalente de Tom Jones. Esto puede ejemplificar el enunciado sobre la "rigidez" de la actual cultura popular. Un experimento decisivo sería hacer una tentativa por basar una película en una novela como *The Loved One* (El amado) de Evelyn Waugh. Es casi seguro que el guión sería corregido y reformado a tal punto que nada remotamente semejante a la idea del original quedaría en él.

[7] Cuanto más se lleva al extremo la racionalidad (el principio de realidad), más tiende, paradójicamente, a aparecer su fin último (la gratificación efectiva) como algo "inmaduro" y ridículo. No sólo el acto de comer sino también las manifestaciones no controladas de los impulsos sexuales tienden a provocar la risa en los auditorios: en las películas, por lo general ocurre que hay que llegar gradualmente a los besos, preparar el escenario para ellos, a fin de evitar las risas. Pero la cultura de masas no consigue nunca del todo eliminar la risa potencial. Provocada, desde luego, por el supuesto infantilismo del placer sensual, la risa puede ser explicada en gran parte por el mecanismo de represión. La risa es una defensa contra el fruto prohibido.

[8] Tampoco esta relación debe ser simplificada en exceso. Por mucho que los actuales medios para las masas tiendan a volver borrosa la diferencia entre la realidad y lo estético, nuestros espectadores realistas tienen con todo conciencia de que las cosas "van en broma". No es posible suponer que la percepción primaria directa de la realidad tenga lugar dentro del marco de referencias de la televisión, por más que muchos espectadores de cine recuerdan la alienación de espectáculos familiares cuando salen de la sala: todo tiene todavía la apariencia de formar parte de la trama de la película. Lo que es más importante es la interpretación de la realidad en términos de "traslados" psicológicos, la preparación para ver los objetos corrientes como si algún misterio amenazador se ocultara tras ellos. Semejante actitud parece ser sintónica con espejismos de las masas como la sospecha de peculados, corrupción y conspiraciones omnipresentes.

[9] Véase el estudio *Love and Death. A Study in Censorship*, por G. Legman, Nueva York, 1949 (N. del D.)

[10] Podría argumentarse que esta misma ridiculización expresa que este muchacho no está destinado a representar al artista sino simplemente al "opio".

Pero posiblemente esta respuesta es demasiado racionalista. También en este caso, como en el de la maestra de escuela, el respeto oficial por la cultura impide caricaturizar al artista en cuanto tal. Sin embargo, al caracterizar al muchacho como autor de poemas, entre otras cosas, se llega indirectamente a que las actividades artísticas y la tontería están asociadas entre sí. En muchos aspectos la cultura de masas está organizada mucho más mediante estas asociaciones que en términos estrictamente lógicos. Cabe añadir que muy a menudo los ataques contra cualquier tipo social tratan de protegerse presentando aparentemente al objeto del ataque como una excepción, si bien por las indirectas debe entenderse que se lo considera un ejemplar del concepto en su totalidad.